

PUENTES, CATALEJOS Y PANTALLAS: EL GUIÓN DE CINE COMO FUENTE DE RECURSOS RETÓRICOS EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

JORGE MARÍ

North Carolina State University

El guión de cine no se suele considerar un texto literario ni un medio de expresión artística en sí mismo, sino tan sólo uno de los elementos del proceso de producción de una película. Antonio Monegal lo describe como un híbrido, un «inter-medio», «un puente que posibilita la trasposición de un medio a otro» (*Luis Buñuel* 16-17). Añade Monegal que el guión «no tiene razón de ser más que en relación al producto final, la película» (17). Pasolini hablaba del guión como «una estructura que aspira a convertirse en otra estructura». En ese carácter transitorio, de «aspiración» y potencialidad, el guión expresa una continua tensión entre el medio literario y el cinematográfico, entre el orden simbólico del lenguaje verbal y el icónico de las imágenes, entre la escritura y la oralidad. Es precisamente su carácter fluido y elusivo lo que hace del guión, texto efímero y paradójico, un objeto tan sugerente en el marco de un estudio sobre los límites de la especificidad expresiva del cine y de la literatura y sobre las posibilidades de la interacción entre ambos.

Del guión se ha llegado a decir que es «un texto invisible [que] tiende a la ausencia», porque su destino es desaparecer, difuminarse en la película (Oubiña y Aguilar 173). «Un guión no se lee», afirman David Oubiña y Gonzalo Aguilar, «se lee la intuición de un filme posible: la película no existe hasta que no está en la pantalla y antes no está en ningún lado» (174). Cualquier teoría

del guión se convierte así en un ejercicio de articulación de negatividades, vacíos y paradojas. Todo en el guión es paradójico. Es una historia y el plan de su puesta en escena; es una escritura que culmina con su propia destrucción: es «un texto que no será» (Oubiña y Aguilar 174).

Destinado a desaparecer, el guión es sin embargo imprescindible, y ésta es otra de sus paradojas. Una empresa colectiva, jerarquizada, altamente especializada y de tal complejidad técnica como la producción de una película no puede prescindir del fundamento y la coordinación ofrecidos por el guión. Éste se constituye en un espacio múltiple de negociación: negociación entre cine y literatura, palabra e imagen, estilo y función instrumental, pero además, como todo texto —y por ende, como todo acto comunicativo y artístico—, es una negociación entre autor y audiencia, escritor y lectores y, a un nivel intratextual, entre autor implícito y lectores implícitos. En ese conflictivo territorio, el guión revela sus pactos de lectura, sus ecuaciones y sus intercambios. En palabras de Oubiña y Aguilar: «Intercambio estético, intercambio mercantil, lucha de poder, conflicto de perspectivas, contrabando de interpretaciones: tensiones que resuelve, en el filme, cada lectura de cada guión» (176).

¿Para quién se escribe el guión? El guión se escribe para el equipo del filme, lo cual condiciona su propia estructura, estilo, y técnicas narrativas. Para vender la película a los distribuidores, por ejemplo, el productor necesita con frecuencia una historia clara, que no tenga un carácter literario muy exagerado, que pueda ser leída, como apunta no sin sarcasmo Jean-Claude Carrière, «por gente que no tiene la costumbre de leer» (23). Los actores, a su vez, buscan en el guión las claves de sus personajes, unas pautas donde basar su interpretación. El director de producción necesita conocer detalles prácticos para confeccionar el plan de filmación: cuántos días, cuántas noches, cuántos extras. El vestuarista, el director de iluminación, el escenógrafo, todos ellos dependen del guión y cada uno de ellos aporta una lectura diferente. Es fundamental, pues, indagar en cómo se articula la relación entre el autor y sus lectores implícitos, cuyas voces impregnan ya el discurso del guión, cuyos intereses, reacciones y actitudes el texto asume y anticipa y a los cuales responde a través de su propia estructura, su estilo, sus estrategias retóricas y narrativas.

Si en la inmensa mayoría de los casos el guión ni se escribe

para el público general ni llega a ser nunca leído por éste —«el guión es un texto invisible que tiende a la ausencia»—, cuando un lector no directamente vinculado al entorno cinematográfico lee un guión puede recibir un cierto efecto de intrusión, un extrañamiento, una sensación de adentrarse en un terreno indefinido, con unas leyes que no son enteramente las del cine ni las de la literatura, pero que se evocan y apelan mutuamente. Por la condición del guión como elemento integral de la producción cinematográfica, su lectura conlleva siempre estrechas e ineludibles asociaciones filmicas. Dadas las continuas referencias a planos, movimientos de cámara, transiciones y otros detalles de la retórica cinematográfica —incluyendo elementos auditivos: voces, efectos sonoros, música—, el cine permanece en un primer plano —valga la expresión—, independientemente de cuál sea el tema o las peculiaridades de la acción. Y por su insistencia en detalles visuales, perspectivas, movimientos y formas el guión construye un mundo eminentemente fenomenológico que enfatiza las percepciones y estimula la visualización mental de los lectores¹.

Dada la «filmofilia» que caracteriza a gran parte de la narrativa española contemporánea —y dado que muchos escritores han trabajado ellos mismos como guionistas o han colaborado de uno u otro modo en proyectos cinematográficos—, no es casual ni sorprendente que numerosas novelas españolas de las últimas décadas hayan optado por evocar o incorporar elementos estructurales o estilísticos distintivos del guión cinematográfico. La apropiación novelesca de rasgos característicos de guiones constituye un poderoso factor de condicionamiento de la lectura. Por su explícita y abierta pertenencia al contexto fílmico, los rasgos guiónicos actúan de entrada a modo de «marcadores» que predisponen al lector de manera similar a como pueden hacerlo, por ejemplo, las referencias a películas o a estrellas de la pantalla, la inclusión de motivos argumentales o ciertos usos del lenguaje propios de determinados géneros cinematográficos. Mediante la evocación de

¹ Mis comentarios se refieren específicamente al llamado «guión técnico», esto es, la versión más elaborada del guión en la que el director ha incorporado detalles técnicos (numeración de escenas, descripción del tipo de planos, indicación de efectos especiales e incluso estimación del tiempo de rodaje) y que, complementado con *story boards* y otros apoyos, le sirve de pauta para el rodaje. La versión inicial del guión, escrita por el guionista, no incluye tipos de planos ni otras anotaciones para la cámara.

movimientos de cámara, ángulos de toma, planos, encuadres, tipos de transición, *flashbacks*, acciones simultáneas, indicaciones de iluminación o de sonido, tales textos tienden a acercar la experiencia de lectura a la contemplación de películas. El cine se introduce en los mecanismos de la escritura y de la lectura como un agente transformador de estímulos, percepciones y sensaciones: las novelas «se fingen películas» e invitan a los lectores a entrar en el juego de leerlas y visualizarlas mentalmente como tales. Pero al mismo tiempo, como habremos de comprobar, la incorporación de comentarios narratoriales —a menudo digresivos—, pausas descriptivas y referencias literarias difícilmente visualizables atentan contra la ilusión fílmica y consiguen imponer la condición literaria de los textos, reiterar su dependencia inescapable del lenguaje verbal y la escritura. Los textos proponen una ilusión, la de estar «leyendo una película», y al mismo tiempo la desdican, al proclamar el carácter de simulacro de ese juego.

Lo que las novelas que vamos a analizar ponen de manifiesto es, en definitiva, la imposibilidad de hablar de una correspondencia exacta entre lenguaje fílmico y literario. Dicha imposibilidad deriva no sólo de la diferencia de base entre el simbolismo de la palabra escrita y la iconicidad de la imagen visual, sino del hecho, ya destacado por Christian Metz, de que el lenguaje cinematográfico carece de «vocabulario», «gramática» o «sintaxis» en un sentido similar al del lenguaje verbal. En respuesta a los intentos de teóricos tempranos como Eisenstein, Pudovkin y otros por identificar palabras con imágenes, planos con oraciones o secuencias con párrafos, Metz señala que, a diferencia de las palabras, las imágenes no tienen significados asignados de antemano, que el número de imágenes posibles es infinito, y que su ordenación en el texto fílmico según el montaje está guiada no por reglas gramaticales, sino por decisiones estéticas². Consistente con dichos razonamientos, Antonio Monegal plantea tres puntos fundamentales:

Primero,... el tipo de relación que une a ambos [cine y literatura] puede describirse mediante criterios de conexión similares a los que organizan la metáfora. Segundo, cuando

² Ver Metz, *Film Language*, en particular el capítulo 3, «The Cinema: Language or Language System?» (31-91) y el 4, «Some Points in the Semiotics of the Cinema» (92-107).

los comparamos estamos hablando de modo aproximativo. Tercero, los modelos y el vocabulario que nos sirven para referirnos a la literatura se utilizan aplicados al cine para suplir una carencia de terminología específica. (Monegal, «Imágenes del devenir» 58)

No cabe hablar, pues, de una transposición literal de recursos entre cine y literatura, ni sería riguroso atribuir sin más a los escritores el empleo de técnicas cinematográficas. Los instrumentos del cineasta son las cámaras, los focos, el equipo de sonido, la mesa de montaje; los del novelista, el bolígrafo o el procesador de textos. Por definición, una novela no puede usar «técnicas del cine», pero sí está a su alcance, como señala Monegal, desarrollar procesos de imitación que explotan la analogía y la equivalencia («Imágenes del devenir» 58). La visualización que los textos pueden estimular será una visualización mental comparable metafóricamente a la visualización óptica, pero no idéntica; las estrategias narrativas mediante las que las novelas buscarán reproducir efectos fílmicos seguirán siendo estrategias literarias. Aceptando la diferencia irreductible entre el cine y la novela, la cuestión radica en discernir cómo ambos órdenes de signos pueden apelarse mutuamente, qué formas de asociación pueden establecerse, mediante qué mecanismos y estrategias pueden los textos escritos tratar de acercar a los lectores al mundo del cine y a la experiencia fílmica, y dónde exactamente se sitúan los límites de tal acercamiento. Es en el marco construido por estas cuestiones donde la apropiación novelística de ciertos recursos estilísticos y retóricos de los guiones cinematográficos adquiere una particular relevancia.

Una vuelta por el Rialto, de Marcos Ordóñez (1994), se inicia con una secuencia de estas características:

El tipo está sentado en la terraza de la casa vacía, frente a las montañas azules por la luz del atardecer. Parece muerto. A su alrededor no se mueve una hoja. Tiene un vaso en la mano; tiene un libro en la mano... en este momento hay un *close-up* de la cámara, lento pero de golpe fatal, que revela las arrugas junto a los ojos, los surcos bajo los ojos (ahora se oye muy bajo, como desde una fiesta lejana, «The Tracks of My Tears», y luego el extraño eco de una carcajada)... El tipo de la terraza, entretanto, no mueve la cara... pero su mano le delata, girando en insistentes y sospechosos

círculos sobre su estómago... Si la cámara se acerca un poco más y se deja de solemnidades, advertiréis que lo que hay en su vaso no es alcohol sino Sal de Fruta Eno... y que los cigarrillos son Craven. (14-15)

La especificación de gestos, miradas, colores y otros detalles visuales, complementada por las menciones explícitas a la «cámara» y al *close-up*, relacionan inmediatamente el fragmento citado con un guión de cine. El mismo efecto consigue la combinación de ciertos tipos de movimiento asociables a dos categorías de movimiento cinematográfico: el que tiene lugar dentro del cuadro delimitado por la «cámara» —en este caso, los giros de la mano sobre el estómago— y el movimiento de la propia «cámara» o del hipotético «objetivo» —el paso del plano largo inicial a los *close-ups*, o primeros planos, de la cara, el vaso y los cigarrillos—³. Si el énfasis en los detalles visuales puede servir para estimular la visualización mental de los lectores, las menciones explícitas a la «cámara» y al *close-up* tienen el objeto de canalizar dicha visualización en términos inconfundiblemente cinematográficos. Las indicaciones sobre la música y el sonido de la risa, incluyendo exactamente el momento y el modo en que deben oírse, sirven de complemento a la visualidad del fragmento y acaban de asociarlo a una secuencia fílmica.

Pero si las conexiones con un guión cinematográfico son claras, no lo son menos sus diferencias. Y el esfuerzo por provocar una ilusión por medio de la imitación de recursos fílmicos es tan intenso como el esfuerzo por destruir esa misma ilusión y proclamar el carácter literario del texto. En la última frase, la invocación abierta a unos narratarios —los lectores de la novela—, mediante el uso de la segunda persona del plural —«advertiréis»—, delata la presencia de una voz narrativa detrás de las imágenes, un narrador consciente de la presencia de su público lector y deseoso de una comunicación con éste. Ese narrador se manifiesta también por medio de comentarios y digresiones intercalados en

³ Las categorías básicas de movimiento en el cine incluyen el movimiento de las figuras dentro del cuadro; los movimientos del propio cuadro que se consiguen mediante el giro de la cámara sobre su eje —movimiento panorámico y basculante—; los movimientos de la cámara transportada —*travelling*, plano de grúa, plano *dolly*, *steadycam*, etc.—; los movimientos del objetivo —*zoom-in*, *zoom-out*—; y finalmente el movimiento entre planos y secuencias que se consigue mediante el montaje. El fragmento inicial de *Una vuelta por el Rialto* no indica ni sugiere esta última clase de movimiento.

la secuencia, los cuales desdican deliberadamente el carácter impersonal que de otro modo podría atribuirse a la misma a causa de su imitación de recursos fílmicos: la sugerencia de una imagen visual —«el tipo fuma un cigarrillo sin filtro»— va seguida inmediatamente por una disquisición acerca del hábito de fumar, la soledad y el amor en la que se incluyen referencias literarias no visualizables (13); a la imagen de la casa vacía sucede un comentario autorial explicando que ésta «es, naturalmente, otra figura retórica» (14). En un momento dado, el narrador reconoce abiertamente el carácter lúdico de su ejercicio de imitación de recursos cinematográficos y su condición de simulacro: «Está bien, corten, acabemos con el suspense y con esos *travellings* que no conducen a parte alguna. Lo adivinasteis...: el tipo soy yo, el libro es este libro» (16). Tales intervenciones metanarrativas rompen continuamente el «embrujo» visual producido por la imitación de elementos retóricos del guión de cine e impiden que el lector se abandone a la ilusión de estar asistiendo a una experiencia fílmica.

La adopción de elementos de un guión cinematográfico con que comienza *Una vuelta por el Rialto* se interrumpe después de las primeras páginas para no retomarse después más que de forma ocasional. Por lo tanto, su efecto se concentra en introducir la novela con un tono cinematográfico que ayuda a crear una conexión con el mundo del cine, además de informar acerca de la cinefilia del narrador —que habrá de confirmarse con creces a medida que avance la narración— y situar al lector desde el primer momento en una perspectiva de lectura sensibilizada hacia las referencias y alusiones fílmicas.

En *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán (1972), hay un fragmento elaborado según los parámetros formales de un guión, de manera similar al anterior pasaje de Ordóñez. El fragmento de *Yo maté a Kennedy* tiene la peculiaridad de centrar la atención en el ruido —en particular, el ruido del cierre de la puerta de un coche— como elemento de enlace entre secuencias de una hipotética película:

Doris Day llega a un gran supermercado. Aparca el coche. Sale del coche... y cierra la portezuela. Toc... Otra secuencia. La misma Doris Day ya ha hecho la compra, vuelve a subir al coche, con el consiguiente ruido y se va a su casa. Llega a la casa. Primer plano de una ventana abierta (Doris Day la había dejado cerrada). Plano medio de Doris Day sen-

tada al volante y con el ceño fruncido. Doris Day sale del coche... Cierra la portezuela. Toc. (179-80)

La novela sitúa este pseudo-guión en el contexto de un comentario irónico sobre el cine norteamericano y sus valores, intercalado de tal manera que la voz narrativa y la conciencia del narrador nunca quedan eclipsadas por las imágenes y ruidos sugeridos por el texto. Así, tras el primer «toc» de cierre de portezuela (en el aparcamiento del supermercado), el narrador apunta que «es un ruido que promete la compra de un gran bistec y de latas de cerveza» (179). El último ruido de cierre de portezuela «promete el hallazgo de un cadáver en el *hall*, el cadáver de Raymond Burr, pongamos por caso» (180). Si el estilo del relato sugiere una visualización/audición mental de las secuencias, las constantes intervenciones del narrador no pueden ser asimiladas como parte del mismo proceso. Las «promesas» que el narrador atribuye a los ruidos de portezuelas son aportaciones subjetivas de éste, no transmisibles visualmente a un espectador, y por lo tanto funcionan como signos de la presencia de una voz narrativa exterior a la película que narra.

Una vuelta por el Rialto y *Yo maté a Kennedy* adoptan características formales de guiones cinematográficos de manera aislada y con propósitos limitados. Entre una multitud de ejemplos similares cabría citar las descripciones de anuncios publicitarios de *La función delta*, de Rosa Montero (1981), y de *Una cerveza en Kenia*, de José María Riera de Leyva (1995), así como la reveladora mención al movimiento de la «cámara» con que concluye *Los dominios del lobo*, de Javier Marías (1971). Un caso aparte lo constituye «El fantasma del cine Roxy», de Juan Marsé, (1987) por cuanto mantiene la integración de rasgos guiónicos de principio a fin y los convierte en su vehículo expresivo fundamental⁴. La imitación de elementos retóricos del cine se desarrolla en «El fantasma» con minuciosidad extrema; los lectores pueden verse impulsados a una detallada y activa visualización mental; la lectura parece vincularse estrechamente a la contemplación de una película. Y sin embargo, como en los casos de Ordóñez y Vázquez Montalbán, el propio texto provee las claves que subvierten esa ilusión filmica y proclaman la condición literaria del relato. A tra-

⁴ En adelante, «El fantasma».

vés de este juego de ambivalencias, «El fantasma» explora los límites entre literatura y cine e indaga en los mecanismos de la narratividad, la lectura, la escritura y la visualización. Además, el texto es una representación metanarrativa de la condición del guión como espacio de negociación y conflicto entre múltiples lecturas, perspectivas e intereses. En este caso, el conflicto se canaliza a través de las figuras enfrentadas del guionista y el director, cuya discusión pone de manifiesto un conjunto de factores estéticos, ideológicos y económicos en torno al guión como texto escrito y artefacto cultural⁵.

«El fantasma» es un texto difícil de clasificar, no sólo porque su longitud —casi setenta páginas— lo coloca a medio camino entre un cuento y una novela corta, sino por la acumulación de rasgos técnicos y estilísticos que lo asocian íntimamente a un guión de cine. El discurso narrativo se desarrolla a dos niveles. En el primero, un director de cine y un escritor discuten acerca de la película cuyo guión éste está escribiendo y que aquél habrá de dirigir. El segundo nivel, intercalado en esas discusiones, consiste en una serie de fragmentos redactados al modo de un guión cinematográfico, ostensiblemente el guión de la mencionada película. Cada fragmento corresponde a una secuencia de la misma y aporta datos sobre la localización, iluminación, tipo de transición entre planos y, en algunos casos, indicaciones sobre diálogos, voces en *off*, música e incluso efectos especiales. En la medida en que la narración de esos fragmentos se canaliza a través de una hipotética cámara y se articula de acuerdo a los principios del montaje, el texto propone una visualización mental estrechamente vinculada a las leyes del movimiento cinematográfico. Y sin embargo, el propio texto provee las claves que subvierten esa ilusión filmica

⁵ «El fantasma» reproduce, tematiza y reflexiona sobre el propio proceso de creación del guión cinematográfico, y expresa la condición de éste como espacio de negociación —incluso, en este caso, de beligerancia entre guionista y director. El texto de Marsé ilustra el modo en que el guión se somete a una economía narrativa y material, incluyendo los imperativos financieros y las exigencias de tiempo que son factores tan determinantes en las diversas fases de la producción de una película. Como señala Graciela Speranza, el cine es una «economía alternativa respecto a la literatura», «una nueva ecuación que conjuga de un modo esencialmente diferente la palabra, el tiempo y el dinero» (147). El tiempo, pues, es un factor particularmente relevante en el cine no sólo en el sentido del tiempo de la acción, la duración relativa de los planos o de la película en su totalidad, sino también el tiempo del que dispone el escritor/guionista para escribir el texto y el que se concede al director para concluir la película.

y proclaman la condición literaria del relato a través de un sugerente juego de ambivalencias.

Para que la propuesta de «El fantasma» pueda consumarse satisfactoriamente, el relato exige un lector-espectador habituado a ver películas, un lector adiestrado y cómplice, un lector, en definitiva, dotado de un grado de competencia cinematográfica que, dada la abundancia en este relato de terminología especializada como «*travellings*», «cortes» y «fundidos», se extiende también al nivel de los conocimientos técnicos. Ronald Sukenick habla del entrenamiento que se deriva de la repetida contemplación de películas y la agilidad perceptiva e interpretativa que los espectadores, «ciudadanos de la electrosfera occidental» adquieren desde la infancia a través de dicho entrenamiento. «[You] learn how to deal with speed», afirma Sukenick, «to stay with the images and sounds as they move through your mind, to process strange streams of information and unfamiliar environments quickly into meaningful integrations» (156). Los elementos que el texto de «El fantasma» adopta de los guiones contribuyen a imitar los rasgos de velocidad, dinamismo y cambio continuo que Sukenick atribuye al lenguaje cinematográfico. La sucesión de planos y secuencias en el texto-guion de Marsé conllevan abruptos desplazamientos espacio-temporales que articulan la narración, a semejanza del cine, como una continuidad hecha de rápidas discontinuidades:

Encadena a mesa camilla en el comedor con Susana de noche enseñando a leer y a escribir a Vargas... Paso de tiempo: en sobreimpresión páginas y páginas del cuaderno escolar escritas por la mano de Vargas... Encadena a ropa mojada tendida en alambres en azotea gris barrida por el viento... Corte al Roxy sesión de tarde y chavales que fuman furtivamente un cigarrillo compartido... («El fantasma» 91-92)

Pero si la agilidad narrativa, los desplazamientos espacio-temporales y el predominio de lo visual en fragmentos como el anterior sugieren una vinculación directa con el lenguaje cinematográfico, otros elementos actúan «desde dentro» del propio texto para contrarrestar esa impresión y resituar las conexiones filmicas en el terreno de la metáfora. Por una parte, como señala Sukenick, recordando su entrenamiento infantil como espectador cinematográfico, «the movies moved»: en el cine las imágenes se

mueven⁶, y lo hacen a una velocidad prefijada, incontrolable por el espectador, quien no puede detenerlas ni volverlas atrás⁷. En un texto escrito, sin embargo, el tiempo de la experiencia narrativa, en sentido estricto, no depende más que del lector; éste puede imprimir a la lectura el ritmo que desee, detenerse para reflexionar o visualizar, releer tantas veces como quiera, saltarse páginas enteras. Así, aunque los discursos fílmico y novelesco se asemejan en su capacidad de manipular el tiempo de la historia mediante condensaciones, expansiones, ralentizaciones, aceleraciones, saltos, retrocesos y repeticiones, la posibilidad que la novela ofrece a los lectores de controlar la velocidad, duración, dosificación e incluso el orden de la lectura hace que las condiciones cronológicas de recepción del texto escrito no sean equiparables a las del cine. En consecuencia, la imitación de recursos de la retórica cinematográfica actúa al mismo tiempo como un recordatorio de las diferencias insalvables entre cine y novela; sirve, en definitiva, para destacar el carácter literario del texto novelesco, su sumisión a las leyes de la lectura y de la escritura. Destacar la rapidez, el dinamismo y el cambio continuo en los mencionados fragmentos de «El fantasma» no es, pues, sino una manera de hablar aproximativa. Tales rasgos son impresiones que el texto puede sugerir, evocar o estimular, pero no características intrínsecas que se le puedan atribuir, como se le pueden atribuir, en cambio, a una película (a la misma película que podría realizarse a partir del guión de «El fantasma», por ejemplo)⁸.

⁶ De hecho, esta afirmación es también metafórica. Las imágenes de una película no se mueven. Lo que se proyecta en la pantalla es una sucesión de fotogramas estáticos; la sensación de movimiento es una ilusión creada por ciertos fenómenos ópticos y psicológicos en el espectador. Para una introducción a los fundamentos técnicos de la imagen fílmica, incluyendo la ilusión de movimiento, ver por ejemplo Bordwell y Thompson (3-10).

⁷ Naturalmente, el video sí permite ese tipo de acciones.

⁸ Uno de los aspectos en los que el tratamiento del tiempo en cine y novela diverge de forma insuperable es el de la sucesión y la simultaneidad, cuestión que pone de manifiesto las limitaciones inherentes a la base lingüística del texto novelesco. Cuando David Bordwell habla de la presentación simultánea en la trama de eventos que son simultáneos o sucesivos en la historia apunta a una posibilidad expresiva del cine que la novela sólo puede imitar mediante sugerencias o asociaciones metafóricas, ya que la naturaleza del lenguaje verbal requiere un despliegue lineal (ver Bordwell, *Narration in the Fiction Film*). Por otra parte, en determinados casos (típicamente en secuencias de persecución) el cine suele preferir una representación sucesiva de eventos simultáneos, para lo cual recurre con frecuencia al *cross-cutting* o montaje paralelo, procedimiento que posee estrechas equivalencias novelísticas (ver Ross 27-28).

Igual que en los fragmentos iniciales de *Una vuelta por el Rialto*, la técnica y el estilo guiónicos se intercalan en «El fantasma» con comentarios metanarrativos y con digresiones de índole literaria. En el texto de Marsé, a semejanza del de Ordóñez, esos comentarios intercalados son agentes de «des-ilusión», es decir, elementos que continuamente desmontan el efecto de realidad cinematográfica producido por la imitación de recursos del lenguaje filmico y recuerdan sin cesar la naturaleza literaria del texto. Sirva de ejemplo una de las secuencias del guión en «El fantasma» en la que unos niños observan desde lejos a un desconocido, Vargas, quien se acerca caminando despacio. Uno de los niños enrolla un cuaderno a modo de catalejo y mira por él al hombre. A partir de entonces la «cámara» sigue a Vargas a través del círculo del cuaderno-catalejo. La mirada de la «cámara» coincide con la del niño, evocando el recurso cinematográfico de la «cámara subjetiva»:

Corte a Vargas que avanza todavía lejos visto en teleobjetivo-catalejo (con mucho cielo azul sobre su cabeza), el ala del sombrero sobre los ojos y los pulgares engarfiados en la hebilla plateada del cinturón, aunque sus manos no se ven porque estamos en plano medio, por lo que parece un jinete insomne y fatigado viniendo al trote. (59)⁹

Asociado de manera ostensible al ojo de la cámara, el círculo del catalejo evoca, por extensión, el espacio que en la sala de cine queda delimitado por la pantalla y la oscuridad que rodea a ésta, ese ámbito que André Bazin denomina metafóricamente «the night of our waking dream, the diffuse space without shape or frontiers that surrounds the screen» (101). «The screen is not a frame like that of a picture but a mask that allows only a part of the action to be seen... The space of the screen is centrifugal» (Bazin 100)¹⁰. El carácter centrífugo que Bazin atribuye al espacio de la pantalla es adoptado por el texto de Marsé como modelo para la construcción de sus propios espacios. Como sólo se puede ver la parte superior del cuerpo del hombre, y dado que éste lleva las

⁹ La descripción de este plano es una referencia intertextual al clásico *western*, *Shane*, y la figura de Vargas se asocia aquí a la del protagonista del filme, Alan Ladd.

¹⁰ Bazin contrapone ese «espacio centrífugo» de la pantalla al «espacio centrípeto» del escenario teatral. Stanley Kauffmann rechaza los planteamientos de Bazin en «Notes on Theater-and-Film.»

manos en la hebilla del cinturón y además cojea, la impresión es que el hombre viene montado a caballo. El texto impulsa a visualizar más allá de los límites impuestos por el «objetivo-catalejo» y a crear mentalmente, en ese difuso espacio sin forma ni fronteras evocado por Bazin, la imagen de un caballo que no existe. La visión del protagonista queda frustrada por áreas de sombra y otros obstáculos materiales que tienden a producir en el lector una vívida, incluso claustrofóbica, sensación de limitación física equivalente a la que el rectángulo de la pantalla ejerce sobre el espectador de cine. Como en una película, esa conciencia de encuadramiento puede estimular un ánimo de expansión espacial, una necesidad de conocer lo que hay más allá, un deseo imperioso de ver qué se oculta en esa zona de sombra e indefinición a la que no accede la mirada del protagonista.

El espacio cinematográfico viene definido por la posición y movimiento de la cámara, por el movimiento de los objetos y personajes y por el movimiento entre planos y secuencias producido por el montaje. A partir de esas imágenes parciales y fragmentarias, el espectador de cine puede construir mentalmente un espacio total gracias a su comprensión de la lógica narrativa y de ciertas convenciones específicas del cine¹¹. A diferencia de la prosa narrativa, constituida por acciones, agentes y relaciones temporales y causales cuyo único componente espacial necesario es el del propio texto, en el cine el espacio es un factor intrínseco de la experiencia espectral porque, como afirma Edward Branigan, «the picture must necessarily be taken from some angle and location» (45). La propia organización del tiempo filmico requiere una dimensión espacial específica puesto que, según observa Keith Cohen, la duración con que se percibe cada plano y cada secuencia de una película está determinada por la longitud espacial del fragmento de celuloide correspondiente (Cohen 65). Como para enfatizar la irreductible diferencia entre las representaciones novelesca y filmica del espacio, inmediatamente después de la descripción del plano-catalejo que reproduce recursos visuales filmicos de un modo tan preciso, el texto de «El fantasma» intercala un comentario, supuestamente del escritor-guionista, que reinstaura la secuencia a su condición de artificio literario:

¹¹ Ver Cohen, Bordwell, Browne y Edward Branigan, entre otros.

(El plano-catalejo es más que convencional, es pura mentira, artificioso y falaz, pero honesto en un detalle: la falsa impresión que produce Vargas de llegar desde muy lejos montado a caballo se debe a una leve cojera del propio Vargas, según veremos en seguida). (59-60)

No sólo el reconocimiento explícito del plano-catalejo como una convención retórica, sino también la frase anticipatoria «según veremos en seguida» funcionan como recordatorios de que las secuencias a modo de guión de cine no son sino fragmentos de un texto no visual ni fílmico sino estrictamente verbal, dirigido y manipulado por una voz narrativa que actúa a través de la palabra escrita y la conciencia literaria.

Resumamos: ¿cómo cambia un guión, qué cambia en él, cuando una novela como cualquiera de las que acabamos de analizar lo convierte en objeto de representación? Si el guión es un texto efímero, condenado a morir, su representación novelesca equivale a una «conmutación de sentencia», en la medida en que la novela es un texto que aspira a permanecer. Cambia también su función: de ser un instrumento, pasa a ser un objeto al que se le reconocen valores estéticos y significación propios dentro de un texto literario destinado a ser leído como tal. Cambian sus lectores, implícitos y reales: ya no es un texto dirigido a un director, actores, productores, técnicos y distribuidores, sino a un público lector mucho más vago y abstracto; el texto sigue siendo un espacio de negociación, pero ahora las ecuaciones que intervienen en la misma y la dinámica de lectura que se genera adquieren una nueva dimensión. Cambian también sus recursos, su estilo, su estructura, al incorporársele elementos literarios, comentarios, reflexiones ajenas al lenguaje cinematográfico, no transmisibles a la pantalla y que por ello nunca hubieran sido incluidas en un guión real. Todos estos cambios, en definitiva, no son sino una muestra más de la condición de la novela como el supra-género, o el «no-género», por excelencia, constituido por una multiplicidad de textos, subtextos, e intertextos, géneros y subgéneros, voces, escrituras y reescrituras que adquieren nuevas funciones y nuevos sentidos al ser evocados por el universo novelesco.

Si un guión de cine es, según la metáfora de Antonio Monegal, un puente unidireccional de la escritura al cine —pero no al revés—, se puede afirmar, también metafóricamente, que la integración de elementos expresivos de los guiones en discursos lite-

rarios más amplios, como en los ejemplos que acabamos de ver, emplazan al lector en el centro de ese puente, sin permitirle acabar de cruzar ni tampoco regresar del todo, impulsándole a mirar alternativamente a los dos extremos. En consecuencia, hay que reiterar la necesidad de colocar la presencia del cine en las novelas en su justa perspectiva teórica. No es posible afirmar sin más, como se hace en ocasiones, que ciertas novelas «son cinematográficas» o que determinados novelistas «emplean técnicas del cine». Esas afirmaciones sólo tienen un valor aproximativo, metafórico, figurado. Lo que hacen los textos es desplegar un contexto de alusiones y referencias al mundo del cine y al lenguaje cinematográfico para predisponer a sus lectores y proponerles entrar en su juego: un juego de imitaciones y asociaciones, evocaciones y sugerencias, imaginación y visualización mental; un juego que presupone la habilidad de los lectores para desentrañar los entresijos del montaje cinematográfico, para reconstruir y recrear mentalmente sus espacios y tiempos fragmentarios, fugaces e ilusorios. Las diferencias fundamentales entre la novela y el cine como formas artísticas y como sistemas narrativos afloran constantemente en los textos como un recordatorio del carácter literario de los mismos, su condición de narraciones verbales y escritas. Por eso, si la imitación de recursos cinematográficos es un juego que algunas novelas proponen a sus lectores, se trata de un juego que no oculta su condición de tal y que depende, en última instancia, de la complicidad de éstos, de su capacidad y voluntad para captar los guiños y aceptar las invitaciones textuales. Depende, en definitiva, de la capacidad y voluntad de los lectores para apreciar los textos por lo que fingen ser y no son.

OBRAS CITADAS

- Bazin, André. «Theater and Cinema». *Film and / as Literature*. Ed. John Harrington. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1977. 93-105.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill, 1997.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: U of Wisconsin P, 1985.
- Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton, 1984.
- Browne, Nick. *The Rhetoric of Filmic Narration*. Ann Arbor: UMI Research P, 1982.
- Carrière, Jean-Claude. «Una novela de aprendizaje», en David Oubiña y Gonzalo Aguilar, eds. *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós. 15-31.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction: The Dynamic of Exchange*. New Haven: Yale UP, 1979.

- Kauffmann, Stanley. «Notes on Theater-and-Film.» *Focus on Film and Theatre*. Ed. James Hurt. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1974. 67-77.
- Marías, Javier. *Los dominios del lobo*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Marsé, Juan. «El fantasma del cine Roxy.» *Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral, 1987. 41-109.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trad. Michael Taylor. Nueva York: Oxford UP, 1974.
- Monegal, Antonio. «Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer.» *Anthropos* 140 (1993): 57-61.
- . *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Montero, Rosa. *La función delta*. Madrid: Debate, 1981.
- Ordóñez, Marcos. *Una vuelta por el Rialto*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Oubiña, David y Gonzalo Aguilar. «La alquimia de las imágenes.» *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997. 173-186.
- Riera de Leyva, José María. *Una cerveza en Kenia*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Ross, Harris. *Film as Literature, Literature as Film*. Westport, Connecticut: Greenwood P, 1987.
- Shane*. Dir. George Stevens. Paramount, 1953.
- Speranza, Graciela. «Literatura y cine: el precio de la felicidad.» *El guión cinematográfico*. Eds. David Oubiña y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Paidós, 1997. 143-50.
- Sukenick, Roland. «Film Digression.» *Writing in a Film Age. Essays by Contemporary Novelists*. Ed. Keith Cohen. Niwot, Colorado: UP of Colorado, 1991. 155-66.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Yo maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta, 1972.